

IL LUOGO DELL'UOMO: MARÍA ZAMBRANO DINANZI A *EL PABLILLO* DI VELÁZQUEZ

di Nunzio Bombaci

Come rimpiango che non siate qui. Quale gioia avreste provato nel vedere Velázquez. Da solo, vale il viaggio. I pittori di tutte le altre scuole, che sono intorno a lui al Museo di Madrid, e molto ben rappresentati, sembrano tutti, in confronto a lui, dei rimasticatori. È il pittore dei pittori.

É. MANET, *lettera da Madrid all'amico H. Fantin-Latour*¹.

1. L'attenzione all'umano nell'arte di Velázquez

Nelle opere della maturità, María Zambrano rileva come nella tradizione del pensiero occidentale sia stata per lo più misconosciuta la comune origine del pensiero filosofico e dell'arte, ovvero la *poiesis*, primordiale potenza creativa partecipata all'uomo dal sacro "che tutto concede". La *ragione poetica*² che, tra gli anni Trenta e i Cinquanta, ella va affinando ed esplicitando quale strumento privilegiato del suo pensiero, riafferma proprio i legami che, in virtù di tale origine, sussistono tra filosofia e arte.

L'autrice dedica molte pagine, disseminate in vari saggi, all'arte che, insieme alla poesia, costituisce per lei la massima espressione della facoltà creativa dell'uomo. In particolare, ella ravvisa nella pittura "la più umana delle arti"³, poiché essa testimonia con particolare evidenza icastica la condizione drammatica della creatura che, dell'universo, è la più "eterodossa". Se a ogni altra creatura, in quanto vincolata a percorrere un'orbita immutabile, l'essere proprio viene conferito con il dono dell'esserci, l'uomo è chiamato – in ciò stesso è, al contempo, la sua grazia e la sua condanna – a ricercare il proprio essere, a partire dalle contingenze e nelle *circostanze* proprie del suo vivere. Una ricerca, questa, che sconta l'alea di un possibile fallimento, di un *fracaso* sempre incombente. L'uomo – e ancor più la donna, che la cultura egemone in Occidente ha relegato a un'esistenza "fantasmatica", quasi ininfluyente nei "grandi eventi" della storia⁴ – è un essere sempre incompiuto, proteso al conseguimento della sua realtà autentica, una meta sempre differita nel tempo, in quel "tempo successivo" che egli innanzitutto "patisce".

In alcune delle sue espressioni più elevate, la pittura conferisce una visibilità, altrimenti inattuabile, e una peculiare realtà – in un ordine incommensurabile rispetto a quello del quotidiano – a quell'"essere a metà" che è appunto l'uomo. Proprio in quanto patisce questa incompiutezza, questa frattura tra la sua vita e il suo essere destinale, l'uomo non è mai integralmente *presente* in trasparenza a se stesso e agli altri e, per converso, avverte l'imperiosa esigenza di *rappresentarsi* e rappresentare. La *rappresentazione* di

sé, quale *personaggio*, non avrebbe più ragion d'essere se nell'uomo si colmasse tale frattura, se l'uomo fosse e si autocomprendesse come *persona*⁵. In *Claros del bosque*, María Zambrano scrive che è proprio il dualismo tra "contenuto" e "forma" a rendere «possibile la rappresentazione e quando in una figura dell'arte o della vita essi coincidono la rappresentazione risulta abolita, ancorché si tratti di arte rappresentativa o di figure umane cariche di rappresentazione»⁶.

Si comprende quindi la rilevanza dell'ufficio assolto dalla pittura allorché essa, anziché *rappresentare* l'incompletezza propria dell'umana condizione, *presenta* il miracolo di un essere senz'altro compiuto, in cui coincidono lo *stare* e l'*essere*, la *vita* e il *destino*. Tale è, ad esempio, la *Santa Barbara* del pittore fiammingo conosciuto come il "Maestro di Flémalle"⁷, che cattura l'attenzione della giovane María allorché visita il Prado e dalla cui presenza amica ella si sente "accompagnata" anche durante i lunghi anni di esilio.

La *Santa Barbara* è comunque un'opera singolare, che presenta una creatura straordinaria. Per lo più, secondo l'autrice, la pittura – e in particolare quella spagnola, contraddistinta da un ineguagliabile "realismo"⁸ – intende offrire alla visione uomini e cose nel loro grado di realtà. Allorché essa ritrae uomini illustri, va oltre la rappresentazione del personaggio, per cogliere, anche attraverso un gesto apparentemente banale o un'espressione appena accennata del volto, la verità e, ancor più, la *veridicità* della loro persona.

La pittura spagnola del *Siglo de Oro* raggiunge uno dei suoi vertici creativi nell'opera di Velázquez, i cui personaggi "danno a pensare" a María Zambrano, oltre che al suo maestro, José Ortega y Gasset, autore di alcuni saggi riguardanti il pittore sivigliano⁹. Mentre per molti critici il segreto di Velázquez consiste nella capacità di dipingere "l'aria" e "l'ambiente", Ortega osserva che l'«effetto aereo delle sue figure è dovuto semplicemente all'indecisione dei profili e di superfici in cui le lascia»¹⁰. Per il filosofo madrileno, i contemporanei di Velázquez avevano difficoltà a capire tale arte – che appariva loro incompiuta, non rifinita – perché non avevano compreso come l'artista non potesse dipingere che così, in quanto per lui il "reale", a differenza del "mito", non era mai completamente "finito", concluso, recando sempre in sé un coefficiente di indeterminazione.

Nella scelta dei suoi temi, Velázquez, come il contemporaneo Jusepe de Ribera, non obbedisce al discrimine offerto dai canoni estetici che inducono a presentare il "bello" e a trascurare il "brutto", ma dà spazio anche al deforme o al grottesco, a ciò che è per lo più ignorato, oppure oggetto di disprezzo o compatimento: l'arte non può elidere dalla sua visuale alcunché di *reale*.

In conformità a tale assunto, l'attenzione di Velázquez, libera da dettami di natura meramente estetica, si posa equanime su ogni essere; egli traspone sulla tela uomini e cose, e in particolare tutto ciò che si può rinvenire all'interno dello straordinario *hortus clausus* offertogli dalla corte reale di Spagna. La sua arte rivela un'eccezionale capacità sinestetica, una non comune capacità di penetrazione psicologica dei personaggi¹¹, ma anche una notevole cultura. Come notava uno studioso del Settecento, il pittore sivigliano, sul quale tanto

hanno scritto letterati e pensatori, fu egli stesso «erudito e filosofo, e dopo che ebbe acquistato una cultura con lo studio delle lettere, esercitò filosoficamente la pittura»¹².

2. Un luogo dell'umano: El Pablillo de Valladolid

Secondo María Zambrano, in Velázquez trova espressione «la perfezione» raggiunta dalla pittura, «il suo assoluto». A suo giudizio, egli, pur celebrando in tanti suoi dipinti i grandi eventi e i personaggi eminenti della storia del suo paese, come i re, gli infanti e i dignitari di corte, ha riservato «l'elemento più misterioso della sua arte ai nani, agli idioti e ai poveri di spirito, che ritrasse come se fossero dèi o, meglio, come esseri in cui il divino risplende»¹³.

Riguardo alla perfezione raggiunta dalla pittura di Velázquez allorché rende immortali delle persone umili o che, comunque, non godono di molta stima nella società del tempo, è particolarmente significativo per la filosofa il ritratto di un buffone di corte – conosciuto come *Pablillo de Valladolid* o *Il comico* – opera che tanta ammirazione ha destato nei critici e negli artisti, soprattutto in Delacroix e Manet. Quest'ultimo ne rimase straordinariamente impressionato e, scrivendo a Baudelaire, definiva Velázquez il più grande pittore di tutti i tempi. In una lettera ad un altro amico, Manet scriveva: «forse la più stupefacente opera di pittura mai realizzata è il quadro intitolato *Ritratto di un attore celebre al tempo di Filippo IV*. Lo sfondo scompare. È l'aria che circonda il personaggio, vestito tutto di nero e pieno di vita»¹⁴.

Zambrano cita il *Pablillo de Valladolid* in quanto rivela con particolare efficacia icastica che lo «spazio umano», quello che per l'uomo è «reale», non coincide con lo spazio concepito dalla scienza, in particolare dalla «fisica anteriore ad Einstein»¹⁵, né costituisce una sorta di ambito delimitato, come «ritagliato», all'interno della stessa. Invero, se per Aristotele lo spazio è il luogo universale che contiene in sé tutti i luoghi particolari – luoghi «di qualcosa» – la fisica suddetta lo concepisce come uno «spazio geometrico, privo di misteri, di segreti in cui penetrare, di sorprese in cui sperare e di cui aver paura»¹⁶. Per la filosofa, lo spazio così inteso è funzionale alle finalità della ricerca scientifica, ma non basta all'uomo, che pur se ne avvale per orientarsi nelle attività volte a soddisfare alcune delle sue esigenze primarie, e che peraltro vede, non senza difficoltà, i suoi simili in uno spazio diverso da quello in cui vede gli altri esseri animati e le cose¹⁷.

Non è lo spazio della fisica l'ambiente proprio dei personaggi creati dall'arte. In particolare, alla pittura di Velázquez «corrisponde», per María Zambrano, «uno spazio distinto che non è né lo spazio sacro e nemmeno quello meramente fisico»¹⁸. Nel *Pablillo*, l'artista rende l'ambiente così indeterminato, monocromo, da non permettere di distinguere il pavimento dallo sfondo. Come se qui fossero sospese le leggi fisiche, come se il personaggio dipinto appartenesse a un *altrove*, ad una realtà più che umana. Eppure, proprio tale modo di dipingere lo sfondo come «assenza pura, che permette tutte le presenze»¹⁹, come «vuoto», da cui emerge la persona ritratta, allude a un'ulteriore accezio-

ne dello spazio, che è ambiente – immediatamente, *nulla interposita natura* – dell'essere umano, quasi la sua aura. Si tratta anzi, più che di uno spazio, di un *luogo*, se quest'ultimo, come scrive Zambrano, è «uno spazio in cui si può entrare, o dentro al quale c'è qualcosa o qualcuno»²⁰.

3. Il dramma dell'uomo dopo la caduta: la perdita della posizione nel cosmo

Per María Zambrano, vi è un luogo proprio dell'uomo, il suo «luogo naturale», che non coincide con quello assegnato all'individuo dalla società o dalla storia. Talora ella lo denomina *luogo* o *posizione nel cosmo*, che l'uomo cerca in quanto lo ha perduto cedendo alla tentazione del Serpente. Riguardo alla condizione dell'uomo, unico essere che non ha propriamente una «posizione» nell'universo, l'autrice ama citare il saggio di Max Scheler *Die Stellung des Menschen im Kosmos*²¹. Da giovane, ella ne ha letto alcuni brani in traduzione, pubblicati da *La Revista de Occidente* nel 1929, con il titolo *El puesto del hombre en el cosmos*²². A suo giudizio, «Scheler ha espresso con la sua chiarezza inebriante questa condizione propria dell'uomo di non essere collocato esattamente nel mezzo, come l'animale o la pianta, di non essere parte di qualcosa'altro di più ampio di lui, ma di essere intero e solitario»²³.

L'uomo cacciato dall'Eden uscì dallo «stato di natura» che non comportava alcun cammino, ovvero dal *luogo dell'essere*, per intraprendere il cammino della storia²⁴. In quel luogo originario, scrive Zambrano, l'uomo nulla sapeva dello spazio, che avrebbe avvertito solo dopo la caduta: nello stato edenico non vi erano distanze da percorrere, in quanto coincidevano «essere e stare [...] essere e realtà, aspirazione e compimento»²⁵.

Il luogo originario, nelle parole dell'autrice, «era la sua relazione non con la totalità, ma con l'universalità che lo circondava totalmente»²⁶. Era l'ambito, l'*ambiente* ove l'uomo si incontrava con tutte le «zone della realtà» e del quale ora soffre la perdita. L'autrice si richiama a Scheler e al maestro Ortega per connotare tale ambiente come «mezzo di manifestazione, luogo d'incontro con le creature, e di ordine, perché «ambiente» è ordine e non solo cosa. E all'essere umano nulla si dà come reale, se non in un ordine, in una connessione»²⁷. Ancora citando il saggio di Scheler²⁸, María Zambrano nota che l'uomo, proprio perché non ritrova mai il suo ambiente, «non si adatta mai perfettamente ad alcun ambiente»²⁹ e continua ad avere «bisogno di un luogo». Pure nell'opera più rilevante sul piano teoretico, ovvero *El hombre y lo divino*, l'autrice menziona il saggio, allorché scrive:

Max Scheler, in *La posizione dell'uomo nel cosmo*, descrive la situazione dell'uomo come quella di qualcuno che non ha uno spazio proprio, un ambiente, una casa. E dunque, vagando tra il tutto senza un buco preparato per lui, proietta intorno a sé ciò di cui avrebbe bisogno perché la sua vita fosse inserita nell'ambiente. E non trovando il riscontro, la risposta adeguata, interpreta questa assenza come qualcosa di effettivo; si sente respinto perché non si sente amato; perseguitato, perché nessuno gli

apre la porta della sua casa, di quel luogo di cui ha bisogno. E spia qualsiasi fatto, per piccolo che sia, per cogliere un po' dell'attenzione e della cura che spera³⁰.

Come si è detto, la cacciata dal luogo originario segna l'inizio della storia umana e, contestualmente, l'apparire dello spazio, più che come estensione, innanzitutto come *distanza* da percorrere, la quale separa da qualcosa che deve essere raggiunto o recuperato e deve essere percorsa con fatica e senza alcuna certezza dell'esito. Non più un *luogo* davvero *proprio*, in quanto simultaneamente fruibile dall'uomo nella sua integrità, senza residui, ma uno *spazio* che sovra-sta l'uomo, il quale non ne può disporre. La creatura umana decaduta, scissa dall'origine, deve d'ora in poi fare i conti con uno spazio siffatto, con la soggezione alle *circostanze* e, insieme, con la condanna, il peso costituito del "tempo successivo", nel quale si distenderà per lui l'esperienza della frattura tra la sua vita e il suo essere.

Lo spazio sorge allora «dalla separazione, dalla perdita»³¹ del luogo dell'essere. Si comprende allora come il pensiero umano sia stato attratto dallo spazio, talvolta anche più che dal tempo. Dal pensiero stesso, lo spazio – quasi in virtù di un'esile traccia mnestica della condizione originaria – è stato talora identificato con il "luogo dell'essere". Ciò è avvenuto in quanto, nell'esperienza umana, l'accesso allo spazio aperto comporta normalmente l'uscire alla luce. La prigione è sempre oscura e l'uomo che se ne libera sente di guadagnare insieme lo spazio e la luce³², coordinate ineludibili della sua vita e, seppure non dell'essere, comunque del suo *esserci*.

48

4. *Luoghi della convivenza e luoghi della pittura, offerti alla visione e al respiro dell'uomo*

Si è visto che María Zambrano pone in rilievo come l'uomo, dopo la caduta, avverta drammaticamente l'assenza del suo "luogo" nel cosmo, ovvero della scheleriana *Stellung im Kosmos*. Tuttavia, ella ritiene che presso alcune culture, tra le più lontane da quella affermatasi in Occidente, l'uomo abbia mantenuto un rapporto vitale con il "luogo" proprio. Ad esempio, tra gli indiani hopi, «"il posto dell'uomo nel cosmo" è effettivamente vissuto, mantenuto con una tale fermezza che suscita nell'animo il sentire e l'immagine di un modo di vivere umano, per quanto è possibile, al modo degli astri»³³.

Secondo l'autrice, anche l'atmosfera peculiare di alcune città spagnole – come Segovia, a lei particolarmente cara³⁴ – può rimandare al mistero del luogo originario, "luogo di unità" di cui si è detto, ove l'uomo era, e viveva, nell'integrità del suo essere. D'altronde, ogni città, per l'autrice, ha "figura, volto, fisionomia", costituisce "uno spazio qualitativo" ed è pertanto ciò che nella "vita storica" si avvicina maggiormente «al modo di essere della persona»³⁵. In particolare, Segovia, "città vera", è luogo dal quale sono uscite, ovvero hanno preso avvio, figure e opere di valore universale, e che ha offerto asilo ad uomini illustri nei momenti più drammatici della loro vita.

Una città che è dunque *porta* e, al contempo, *porto* e che possiede una “speciale alchimia” cui il visitatore non resta indifferente. A Segovia, la luce e l’aria impalpabile, rarefatta, creano, per l’abitante o per il passeggero “che entra in comunicazione con essa”, un’atmosfera cristallina. E il cristallo è «luogo di trasparenza, di una trasparenza invulnerabile»³⁶. Nella città in cui María ha trascorso diversi anni della fanciullezza e dell’adolescenza e ha conosciuto Antonio Machado, amico del padre, ella percepisce:

Il concretarsi di un modo di visione, di un modo privilegiato di vedere le cose che appaiono così trasposte in un ambiente differente dalla semplice atmosfera con le sue variazioni. Un luogo ove si dà il modo di visione che riscatta le cose e gli esseri dalla confusione, dall’ambiguità, dalle variazioni impresse dall’erosione del tempo. Un luogo di unità, al cui interno cose ed esseri stanno raccolti senza essere imprigionati; comunicati senza essere incatenati, né soggetti ad alcuna forma di continuità forzata; ove ogni cosa sembra stare in se stessa, ospitata in un certo vuoto (*hueco*) che preserva il suo essere e lo segnala, e lo comunica, al contempo, con tutte le altre. Questo è vivere, vivere veramente³⁷.

L’atmosfera cristallina di Segovia – “luogo privilegiato”, traccia del perduto luogo originario – è ambiente nel quale ogni essere vive nella sua individualità, nella sua unità: è uno, libero, vivente. Qui si avverte la respirazione di ogni vivente, anzi di ogni essere: «si sente il respiro della creazione»³⁸. In sintesi, nel pensiero di Zambrano, Segovia assurge a icona del *luogo* esemplarmente adeguato all’uomo, cui concede una modalità di *visione* privilegiata – nella quale ogni cosa si offre nitida allo sguardo, e ri-posta ove è giusto che *stia* e che *sia* – e un *respiro* libero, nonché la possibilità di sentire il respiro di ogni creatura. In perfetta coerenza con quanto appena detto, la filosofa osserva:

Quando lo spazio si dà felicemente all’essere vivo, secondo la sua condizione, esso insieme alla *respirazione* gli consente la *visione*. E quando infelicamente lo lascia sperso, abbandonato, incapace di visione, lo lascia nel deserto. Che il respiro e la visione si diano congiuntamente, e non come semplice possibilità bensì in atto, è già un alto, puro cielo³⁹.

Per Maria Zambrano, non solo la luce di una città dal fascino singolare come Segovia, ma anche la “luce intrisa d’ombra”, propria dell’arte figurativa reintegra talora, a suo modo, l’essere vivente, e in particolare l’uomo, nella sua unità, nel suo luogo primordiale: per riprendere l’espressione prima citata, in “un luogo di unità, al cui interno cose ed esseri stanno raccolti senza essere imprigionati”. In *Algunos lugares de la pintura* – riferendosi alla concezione dello spazio nel pittore contemporaneo Juan Soriano, e citando il *Pablillo* di Velázquez – ella scrive:

Un’indagine attenta scoprirebbe che esiste uno spazio previo per l’uomo, uno spazio qualitativo, intimo (*entrañable*), che proiettiamo al di sotto dello spazio chiamato reale, percepito. Per essere qualitativo è disuguale, discontinuo; circonda certe figure dando loro rilievo (*destacándolas*). Ne costituisce l’espressione emblematica la “mandorla magica”

nella quale i bizantini avvolgevano le figure divine; l'aureola dei santi, lo speciale chiarore o la cavità (*caverna*) da cui emergono alcuni ritratti classici, come "Pablillo di Valladolid" di Velázquez; lo spazio proprio o "luogo naturale" della figura amata, ammirata, odiata, dell'albero tra tutti, della stella che riluce solo per noi. Lo spazio che modula e qualifica, lo stesso dei sogni che sussiste nella visione diurna, senza che ce ne accorgiamo⁴⁰.

Nello stesso volume, in un saggio dedicato all'artista venezuelano Armando Barrios⁴¹, Zambrano osserva che talora nella pittura lo spazio si origina da un "centro" che è

un germe di luce, una specie di seme invisibile, da dove la luce del quadro nasce creando uno spazio. Uno spazio interno, che ha qualcosa di una caverna (*cueva*), qualcosa come un viscere diamantino, come se si aprissero le viscere diamantine della terra. Uno spazio che si fa, e decide già il colore, è già colore e, dal principio, architettura.

Poiché si deve chiamare architettura e non solo struttura o costruzione lo spazio che ospita corpi, figure. E, più che corpi e figure, presenze [...]. Architettura, qui ove essa è unità di spazio e figura vivente, poiché l'architettura è espressione, cifra di vita, ciò a cui la struttura o la semplice costruzione non giunge⁴².

50

In sintesi, per la filosofa, la *luz sombría* della pittura rende lo spazio come una cavità che accoglie, più che la figura, la *presenza* umana. E, particolarmente, l'arte di Velázquez – sebbene ci presenti il comico Pablillo così come doveva essere vestito, *ratione muneris*, alla corte di Spagna – sottrae quest'uomo al suo ambiente storico e sociale per conferirgli uno spazio che "modula e qualifica", una dignità non soggetta alle vicissitudini del tempo e ben più elevata da quella riconosciutagli in tale ambiente, per reintegrarlo nel luogo proprio e nella sua autentica realtà. Un luogo che lo accoglie senza costringerlo, ove può respirare: uno, libero, vivente.

¹ Traggio la citazione della lettera, risalente al 1865, dalla *Breve antologia critica* in fondo al volume *Velázquez*, a cura di E. Ragusa, Rizzoli/Skira, Milano 2003, p. 184.

² Cfr. AA.VV., *Claves de la razón poética. Un pensamiento en el orden del tiempo*, a cura di C. Revilla, Editorial Trotta, Madrid 1998; A. SAVIGNANO, *La ragione poetica, Marietti 1820*, Genova/Milano 2004.

³ M. ZAMBRANO, *Algunos lugares de la pintura*, Acanto, Espasa Calpe, Madrid 1989; trad. it. parziale, *Luoghi della pittura*, Medusa, Milano 2002, p. 61.

⁴ Cfr. E. LAURENZI, *María Zambrano: una "mujer" filósofo*, in M. ZAMBRANO, *All'ombra del Dio sconosciuto. Antigone, Eloisa, Diotima*, Pratiche Editrice, Milano 1997, pp. 7-59 (titolo orig., *Nacer por sí misma, horas y horas*, Madrid 1995).

⁵ M. ZAMBRANO, *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Departamento de Instrucción Pública, San Juan de Puerto Rico 1958; trad. it., *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 48.

⁶ Id., *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1ª ed. 1977. Edizioni italiane: *Chiari del bosco*, Feltrinelli, Milano 1991; Bruno Mondadori, Milano 2004 (il passo è a p. 127 di quest'ultima; cfr. p. 162).

⁷ Id., *La Santa Barbara del Maestro di Flemalle*, in *Luoghi della pittura*, cit., pp. 99-102.

⁸ Riguardo alle divergenze, riguardo all'interpretazione dell'arte spagnola, tra María Zambrano e il suo maestro José Ortega y Gasset, cfr. M.L. MAILLARD, *Machado, Ortega y Zambrano ante la teoría del "arte por arte"*, in Id., *Estampas Zambranianas*, Ed. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2004, pp. 97-118.

⁹ J. ORTEGA Y GASSET, *Introducción a Velázquez*, Madrid 1943, confluito in Id., *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Ed. Revista de Occidente, Madrid 1980 (ed. it., *Carte su Velázquez e Goya*, Electa, Milano 1984); *Velázquez*, Aguilar, Madrid 1987.

¹⁰ Id., *Velázquez*, in *Breve antologia critica*, cit., p. 188.

¹¹ Il conte Tullio Dandolo, in *Panorama di Firenze* (1863), scrisse di lui «tra santi ed angeli si sentiva in disagio; gli aspetti, gli affetti degli uomini non aveansi misteri per lui, e li rappresentò da filosofo profondo, da insuperabil pittore». Traggio la citazione dalla *Breve antologia critica*, cit., p. 184.

¹² Ibidem. Il giudizio si legge in *Viaje por España*, fortunata opera di un gesuita erudito del Settecento, Antonio Ponz, che fu letterato nonché pittore, e scrisse ampi resoconti dei suoi viaggi, anche fuori dalla Spagna. L'opera, il cui titolo originale era *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, fu pubblicata a Madrid nel 1794 (tra le ed. più recenti segnalo quella presso Atlas, Madrid 1972).

¹³ M. ZAMBRANO, *Francisco de Zurbarán*, "Educación", San Juan de Puerto Rico, n. 15, marzo 1965, pp. 90-94; il saggio è ora in *Luoghi della pittura*, cit., pp. 109-114, qui pp. 109-110.

¹⁴ L'espressione è tratta dalla lettera di cui si è riportato un brano in esergo (in *Velásquez*, cit., p. 106). Un'eco di tale modo di dipingere lo sfondo come spazio vuoto, indeterminato, si coglie nel non meno celebre quadro di Manet *Le fifre* (titolo reso in italiano come *Il piffero del reggimento*, *Ragazzo che suona il piffero* oppure *Il suonatore di piffero*).

¹⁵ M. ZAMBRANO, *Algunos lugares de la pintura*, cit., p. 240 (il saggio *El arte de Juan Soriano*, pp. 235-242, non riportato nell'ed. it., è pubblicato originariamente in "Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura", Paris, n. 18, maggio-giugno 1956, pp. 112-114).

¹⁶ Id., *Luoghi della pittura*, cit., p. 23 (nel saggio *Nostalgia della terra*, pp. 21-25; ed. orig., *Nostalgia de la tierra*, "Los Cuatro vientos", Madrid, n. 2, aprile 1933, pp. 108-113).

¹⁷ Id., *L'uomo e il divino*, cit., pp. 259-260.

¹⁸ Id., *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona 2002, p. 300, nota 4 (il saggio, pp. 295-305 della raccolta, *El misterio de la pintura española en Luis Fernández*, fu pubblicato per la prima volta nel 1951, sulla rivista "Orígenes", La Habana, n. 27, pp. 51-56).

¹⁹ Id., *Luoghi della pittura*, cit., p. 119 (saggio *Amore e morte nei disegni di Picasso*, pp. 119-127; prima pubblicazione, *Amor y muerte in los dibujos de Picasso*, "Orígenes", vol. 9, n. 31, pp. 17-22).

²⁰ Id., *Chiari del bosco*, cit., p. 128.

²¹ M. SCHELER, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, 1ª ed. Otto Reichl Verlag, Darmstadt 1928; in Id., *Gesammelte Werke*, vol. IX, Bouvier Verlag, Bonn 1971-1997. Delle quattro ed. it., segnalo la più recente: *La posizione dell'uomo nel cosmo*, FrancoAngeli, Milano 2004. Riguardo all'influenza del pensiero scheleriano sull'autrice, cfr. le dense notazioni in E. LAURENZI, *El saber del alma (María Zambrano y José Ortega y Gasset)* in Aa.Vv., *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Fundación M. Zambrano, Madrid 2004, pp. 531-549 e, in particolare, pp. 545-546.

²² Cfr. J. MORENO SANZ, *La política desde su envés histórico-vital: Historia trágica de la esperanza y sus utopías*, in particolare a p. 49 nota 28 (saggio introduttivo a M. ZAMBRANO, *Horizonte del liberalismo*, Morata, Madrid 1996; l'opera, pubblicata originariamente nel 1930, è stata tradotta in it. con il titolo *Orizzonte del liberalismo*, Selene, Milano 2002).

²³ M. ZAMBRANO, *La vida en crisis*, "Revista de las Indias", n. 47, novembre 1942; ora in *Hacia un saber sobre el alma*, 1ª ed. Losada, Buenos Aires 1950. Nell'ed. it., *Verso un sapere dell'anima*, Raffaello Cortina Ed., Milano 1996, lo scritto è alle pp. 79-99, qui p. 90. Cfr. Id., *La agonía de Europa*, Sudamericana, Buenos Aires 1945; ed. it. *L'agonia dell'Europa*, Marsilio, Venezia 1999, p. 76.

²⁴ Id., *Notas de un método*, Mondadori España, Madrid 1989; trad. it., *Note di un metodo*, Fielma, Napoli 2003, p. 49.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ivi, p. 64.

²⁷ M. ZAMBRANO, *Delirio y destino (los veinte años de una española)*, Mondadori, Madrid 1989; ed. it., *Delirio e destino*, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 124.

²⁸ «La posizione dell'uomo nel cosmo è il titolo del libro più bello, uno tra i più belli, che ho avuto l'opportunità di leggere grazie a Ortega; si tratta di Max Scheler, filosofo ormai completamente dimenticato» (Id., *El Silencio*, "Heraldo de Aragón", 27 novembre 1988, ora nella raccolta *Las palabras del regreso*, Amarú, Salamanca 1995; trad. it., *Il silenzio*, in *Le parole del ritorno*, Città aperta, Troina 2003, p. 144).

²⁹ Id., *Delirio e destino*, cit., p. 120.

³⁰ Id., *L'uomo e il divino*, cit., p. 29.

³¹ Id., *Note di un metodo*, cit., p. 50.

³² Cfr. Id., *L'uomo e il divino*, cit., p. 76.

³³ Ivi, p. 338.

³⁴ Id., *Un lugar de la palabra: Segovia*, pubblicato originariamente in "Papeles de Son Armandas", n. 98, Madrid/Palma de Mallorca 1964, ora in *España, sueño y verdad*, cit., pp. 237-266.

³⁵ Ivi, p. 238.

³⁶ Ivi, p. 242.

³⁷ Ibidem (trad. mia).

³⁸ Ivi, p. 243.

³⁹ Id. *Chiari del bosco*, cit., p. 148 (il corsivo è nostro).

⁴⁰ Id., *El arte de Juan Soriano*, "Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura", Paris, n. 18, maggio-giugno 1956, pp. 112-114; ora in *Algunos lugares de la pintura*, cit., pp. 241-242 (trad. mia). Riguardo allo sfondo su cui l'arte bizantina suole presentare i personaggi, altrove l'autrice scrive: «il color oro [...] nella pittura bizantina fa da sfondo a tutte le figure. Ogni cosa appare in questa fiamma quieta, in questa identità del vedere e dell'essere visto, in una fiamma imperitura [...] tutto è dipinto prima che rappresentato, ogni cosa si staglia sul fondo della luce-elemento. E grazie a questa luce previa, a questa luce invisibile raffigurata dal fondo oro nella pittura bizantina, il visibile si offre» (Id., *De la aurora*, Ediciones Turner, Madrid 1986; ed. it., *Dell'aurora*, Marietti 1820, Genova 2000, p. 114, nel capitolo *La fiamma*).

⁴¹ Nato a Caracas nel 1920, Armando Barrios si dedicò da giovane alla pittura figurativa e arrivò a ricoprire importanti cariche politiche nel suo paese. Nel 1949 si trasferì a Parigi ove avviò nuove esperienze artistiche, passando all'astrattismo geometrico. Tornato in Venezuela, negli anni Cinquanta realizzò diversi *murales* per l'Università di Caracas.

⁴² M. ZAMBRANO, *Algunos lugares de la pintura*, cit., p. 253 (nel saggio, non riportato nell'ed. it., *Verdad y ser en la pintura de Armando Barrios*, pp. 251-262, già pubblicato in "Orígenes", 1951, n. 27, pp. 51-56).